[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]

[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

تصویرهای توحیدی در *حدیقةالحقیقه* و *مثنوی*

محمدحسین بیات *

فریبا جباری **

چکیده

آموزش مباحث توحیدی و تلاش برای درک مفاهیم غامض معرفتی همواره دغدغهٔ اندیشمندان بوده است. با وجود بن‌مایه‌های مشترک در تعالیم توحیدی، دست‌یابی به مفاهیم غنی برای همگان میسر نیست و چه‌بسا در ادراک معانی تناقض‌هایی پدید آید. *حدیقةالحقیقه* و *مثنوی* از جمله متون تعلیمی هستند که از صورخیال برای بیان مفاهیم توحیدی بهره برده‌اند. در این نوشتار، سبک تعلیمی سنایی و مولانا در آموزش مفاهیم توحیدی و نحوهٔ برخورداری این دو عارف از صورخیال از دیدگاه هرمنوتیک کُربنی بررسی شده است. زبان توحیدی *مثنوی* و *حدیقةالحقیقه* تقریباً یک‌دست است، اما سنایی در طرح کلیات و در سطح عالی به بیان توحید پرداخته و مولانا بیشتر وارد جزئیات مفاهیم توحیدی شده است. تصویرهای *حدیقةالحقیقه* بیشتر در محور افقی طراحی شده، اما در *مثنوی* مولانا، در محور عمودی نیز تصاویر بسیاری یافت می‌شوند. مولانا گاه نمادهای سنایی بهره برده و در بسیاری از موارد با نمادهایی کاملاً ابتکاری به آموزش مفاهیم توحیدی پرداخته است. تصویرهای توحیدی هردو عارف ترکیبی از آموزه‌های فلسفی و نمادهای شهودی عرفانی در هرمنوتیک کربنی است. برخورداری از شکل ترسیمی حروف (سمبولیسم الفبایی) و تشبیه به حروف در هردو اثر مشترک است.

کلیدواژه‌ها: توحید، تصاویر توحیدی، هرمنوتیک کربنی، شعر عرفانی، *حدیقةالحقیقه* سنایی، *مثنوی*.

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی (نویسندهٔ مسئول) dr.bayat60@yahoo.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی jabbari1347@gmail.com

---

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۳/۸

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۲۹، شمارهٔ۹۰، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص ۷۵-۹۶

Monotheistic Images in *Hadiqah al-Haqiqah* and *Mathnavi*

Muhammad Hossein Bayat*
Fariba Jabbari**

Abstract
Teaching monotheistic topics and trying to understand the ambiguous concepts of epistemology have always been the concern of thinkers. Despite the commonalities in monotheistic teachings, access to rich concepts is not possible for everyone, and there may be contradictions in the understanding of meanings. Hadiqah al-Haqiqah and Masnavi are among the instructive texts that have used figures of speech to express monotheistic concepts. In this article, the teaching style of Sanai and Rumi based on the method of using Monotheistic Images and Corbin's hermeneutics approach is studied. The monotheistic language of Masnavi and Hadiqah al-Haqiqah is almost the same. Sanai has expressed monotheism in a general way and at a high level, while Rumi has gone into more details about monotheistic concepts. Hadiqah al-Haqiqah images are mostly designed on the horizontal axis, whereas in Rumi's Masnavi, many images can also be found on the vertical axis. Rumi has sometimes used Sanai symbols and in many cases has taught monotheistic concepts with completely innovative symbols. The monotheistic images of both mystics are a combination of philosophical teachings and mystical intuitive symbols in Corbin's hermeneutics. Benefitting from the graphic form of the letters (alphabetical symbolism) and the metaphor of the letters are common to both works.

Keywords: Monotheism, Monotheistic Images, Corbin's Hermeneutics, Mystical Poetry, Hadiqat al-Haqiqah of Sanai, Rumi's Masnavi.

* Professor in Persian Language and Literature at Allameh Tabataba'i University, (Corresponding Author) *dr.bayat60@yahoo.com*

** PhD Candidate in Persian Language and Literature at AllamehTabataba'i University, *Jabbari1347@gmail.com*

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]

[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

۱. مقدمه

شناخت خداوند و خالق هستی و جست‌وجوی معمای وجود از دیرباز برای بشر جاذبه داشته است. انسان‌ها از ابتدایی‌ترین زمان شناخت خود به‌دنبال خالقی قدرتمند و بی‌مانند بوده‌اند. تاریخ فلسفه نشان می‌دهد که بشر همواره در جست‌وجوی علت و ماهیت خلقت جهان و انسان بوده است و بن‌مایهٔ اصلی عرفان نیز شناخت خالقی است که صفات کمال او بی‌نهایت است. مبحث توحید ازجمله مباحثی است که با وجود مطالعات و نظریه‌های متعدد تناقض‌های بسیار دارد. فلاسفه که از آبشخور نسبتاً واحدی در درک وجود و خالق تغذیه می‌کنند، در بحث شناخت ذات و صفات و افعال باری‌تعالی همچنان اختلاف‌نظر دارند. متکلمان نیز، با وجود مبانی مشترک، درباب ذات و صفات و افعال خداوند در بسیاری از جزئیات به توافق نرسیده‌اند و این بحث همچنان در میان عرفا پیچیده و قابل بحث است. اندیشمندانی چون هانری کربن معتقدند که اندیشهٔ ایرانی تنها برپایهٔ استنتاج منطقی نیست و برپایهٔ شهود برتر نیز شکل گرفته است. کربن تأویل را فرآیندی می‌داند که در آن شخص از نمادها برای برداشتن حجاب‌ها بهره می‌برد و ازآنجاکه اسلام یک پدیدار دینی است، عارفان همواره از تفسیر و تأویل متأثر بوده‌اند.

در بحث تأویل استفادهٔ عرفا از صورخیال و نمادهای جایگزین تجربیات شهودی این بزرگان بسیار مشهود است. تصویرسازی در بیان ناگفته‌ها از پرکاربردترین روش‌های انتقال مفاهیم است. تصاویر به‌جامانده از بشر اولیه، گویای علاقهٔ انسان به ناشناخته‌هاست. تصاویر موجود در غارها و سنگ‌نوشته‌های کهن تا تصاویر هنری عصر جدید، همه، در خدمت انتقال مفاهیم بوده‌اند. حتی وقتی زبانی برای برقراری ارتباط و انتقال مفاهیم خطر، امنیت، سیل، حیوانات وحشی و... وجود نداشت، تصویر راهگشای انسان بوده است. زبان نقاشی از قدیمی‌ترین وسائل ارتباطی محسوب می‌شود که در قرون متعدد توسعه یافت و حتی کاربردهای غنی‌تری نیز پیدا کرد. در ادبیات نیز تصویرسازی نقش مهمی ایفا می‌کند. «خیال یا تصویر حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۷).

از ابتدایی‌ترین دوره‌های ادبی، که تصاویر موجود در اشعار حسی هستند، تا قرن‌ها پس از آنکه تصویر ذهنی و سوررئال شکل گرفت، از تصویرسازی برای انتقال مفاهیم بهره‌برداری

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

شده است. در دوره‌های اول ادبی، معمولاً شاعران تصویر را وسیله‌ای برای القای معانی نمی‌دانند و تصویر غالباً برای تزئین شعر به‌کار می‌رود. با ورود عرفان به شعر فارسی، ضمن افزایش تصویرهای نمادین، شاعران میان عناصر ارتباط ذهنی برقرار می‌کنند و سحر حلال را در خدمت آموزش مفاهیم قرار می‌دهند. صرف‌نظر از تصاویری که در ادبیات فارسی کارکرد تلطیف‌کننده و تزئینی دارند، تصاویر دیگری نیز در ادبیات عرفانی جهان موجود است که با برخی تفاوت‌ها در خدمت هستی‌شناسی و شناخت ماوراء قرار گرفته است. غار افلاطون، اقیانوس مولانا، و سیمرغ عطار، همه، تصویرهای ملموسی هستند که برای درک عمیق مفاهیم پیچیدهٔ توحیدی از آنها استفاده شده است.

آکویناس در اثر معروفش *جامع‌الحیات* سؤال می‌کند که آیا انسان می‌تواند با زبان متعارف و طبیعی و با محدودیت‌های مربوط به عالم انسانی، از دین، خالق، امر نامتناهی و امور متعالی سخن معنادار بیان کرده و کسب معرفت کند؟ او بیان تمثیلی را تنها روش سخن‌گفتن معنادار دربارهٔ دین و خدا برمی‌شمارد (پورحسن، ۱۳۸۹: ۸۱).

به‌همین‌دلیل است که هرمنوتیک معنوی برپایهٔ علوم تأویلی می‌تواند در علوم انسانی روش شناختی کارآمدی باشد و با رویکردی توضیحی و توصیفی، به درک علوم دینی منجر شود. «حکمت اشراقی به‌معنای حکمت نوری، حکمت مبتنی بر اشراقاتی است که بر نفس به هنگام تجرد فرو می‌تابد و این اشراق منبعی فراتر از علم ما دارد. ازاین‌رو، معرفت اشراقی معرفتی بدون امداد موجودات برتر نمی‌تواند بود» (رحمتی، ۱۳۹۶: ۱۳۰).

شاید استفاده از تصاویر و نمادهایی که جایگزین تجربهٔ عرفانی است دو دلیل داشته باشد: یکی، ماهیت زبان و توانمندی آن، چراکه بشر از بیان حالت‌های عرفانی عاجز است و همهٔ ادراکات بیان‌کردنی نیستند. دیگر اینکه، ماهیت این ادراکات بسیار خاص است و به‌همین‌سبب قابل انتقال به غیر نیستند. به‌همین‌دلیل، عرفا برای بیان بسیاری از مفاهیم تصویرسازی می‌کنند.

به‌قول برادلی، شعر ناب پرداخت موضوعی ازپیش‌مهیا و کاملاً معلوم نیست. خاستگاه شعر ناب، انگیزهٔ آفرینشگر حجم تخیل گنگی است که برای رشد و تجلی خویش فشار می‌آورد. در این بی‌اختیاری و بی‌قراری که زبان و معنی دیگر رام شاعر نیست و زبان به‌قول سارتر نه وسیلهٔ ارتباط که وسیلهٔ اتحاد است و به‌قول رولان بارت، زبان به‌جای آنکه

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

وسیله‌ای برای بیان یا انتقال گواهی یا توضیح یا تعلیم باشد، به‌عنوان مصالحی پذیرفته می‌شود که خود اصل کار است (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۹۸).

در ادبیات عرفانی، نمونه‌های متعددی از تصاویر و تمثیل‌ها برای تبیین معانی وجود دارد. سابقهٔ این نوع برخورداری از صورخیال به پیش از سنایی برمی‌گردد، اما سنایی طلایه‌دار شعر عرفانی است که بعدها عطار و مولانا نیز از سبک او بهره‌مند شدند و شکوه اشعار عرفانی را به رخ کشیدند.

ابن‌عربی نیز از صورت‌های خیالی در آثار خود بسیار استفاده کرده است. به‌همین‌دلیل است که کربن در بررسی تخیل خلاق ابن‌عربی می‌گوید که خیال به‌عنوان یک قوهٔ جادویی خلاق، که موجد عالم محسوس است، روح مطلق را در قالب اشکال و الوان ایجاد می‌کند. عالم به‌مثابهٔ جادوی الهی،[1] که در خیال حق تصور شده است، همان نظریهٔ باستانی، که هم‌نشینی سحر[2] و خیال[3] مظهر آن است، چیزی است که نوالیس از مجرای فیخته موفق به بازیابی آن شده است (کربن، ۱۳۹۵: ۲۷۵-۲۷۶).

مایستر اکهارت نیز، که یکی از بزرگ‌ترین عارفان مسیحی است و کلیسا اعتقاداتش را نقد کرد و حتی به او برچسب کفر و الحاد زد، دربارهٔ زبان نمادین و استفاده از صورخیال معتقد است که «معنای ظاهری کتاب ممکن است استعاری باشد، چنان‌که مثلاً دست استعاره از قدرت است. او در استنباط معانی استعاری از کتاب مقدس تقریباً حد و مرزی نمی‌شناسد و متهورانه ثلث کتاب آفرینش را طبق معانی استعاری تأویل می‌کند» (کاکایی، ۱۳۸۱: ۴۴).

حدیقهٔ سنایی و *مثنوی* مولوی از برجسته‌ترین متون عرفانی هستند که از ابعاد متعددی بررسی شده‌اند. عمق مفاهیم و حجم مباحث مطرح‌شده و استقبال از شروح و مقالات مرتبط گویای این مطلب است که ناگفته‌های بسیاری همچنان در این دو اثر موجود است. وجود مفاهیم عرفانی، فلسفی و کلامی در این دو اثر نگارنده را بر آن داشت تا درباب مبحثی جدید با عنوان تصاویر توحیدی *حدیقه* و *مثنوی*، پژوهشی مقایسه‌ای به‌عمل آورد. در این مقاله، تصویرهای مرتبط با توحید ذاتی در دو اثر بزرگ *حدیقةالحقیقه* و *مثنوی* احصاء و بررسی شده‌اند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

۱. ۱. روش تحقیق

دراین مقاله روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است.

۱. ۲. پرسش‌های تحقیق

ـ بهره‌مندی از صورخیال در روش تعلیمی مفاهیم غامض توحیدی از دیدگاه سنایی و مولانا دارای چه وجوه اشتراک و افتراقی است؟

ـ نمادپردازی و تصویرها در این ابیات از دیدگاه هنرمنوتیک کربنی چگونه است؟

۱. ۳. پیشینهٔ تحقیق

بررسی متون توحیدی در ادبیات فارسی دارای پیشینهٔ پرباری است که صرفاً به بخشی از این پژوهش‌ها اشاره می‌شود. مهدی دشتی در *توحید در ادب فارسی* (۱۳۸۴) به بررسی تأثیرپذیری ادبیات فارسی از فرهنگ اسلامی و شناسایی نحوهٔ حضور و جلوهٔ توحید در زبان فارسی پرداخته و ضمن تفکیک عناصر توحیدی اصیل از دخیل در زبان فارسی، معتقد است که بیشترین میزان نقد بر ادبیات توحیدی مکتب خلافت وارد است.

پورنامداریان در کتاب *در سایهٔ آفتاب* (۱۳۹۲)، در بحث تصاویر دو اثر مورد بحث، بیشتر به متناقض‌نمایی و ابهام ناشی از بیان نمادین و تجربهٔ روحانی سنایی اشاره کرده و دربارهٔ تصاویر *مثنوی* چنین نتیجه گرفته که دیدگاه مولانا در *مثنوی* ساختارشکنانه است.

در مقالهٔ «جایگاه صورخیال در آموزه‌های اخلاقی معارف بهاءولد»، فریبا شریفی مال‌امیری و همکاران (۱۳۹۹) به بررسی نقش صورخیال در آموزه‌های اخلاقی و تربیتی پرداخته و از جنبه‌های عرفانی چشم پوشیده‌اند.

در مقالهٔ «نقد و تحلیل تطبیقی دیدگاه‌های سنایی دربارهٔ آیات قرآنی» منظر سلطانی (۱۳۸۷) در بخش توحید تنها به تفسیر واژهٔ نور و تصاویر مصباح و زجاجه و مشکات پرداخته است و تصاویر توحید ذاتی در این مقاله جایگاه مبسوطی ندارد.

مرتضی شجاری (۱۳۸۷) در مقالهٔ «توحید افعالی در عرفان مولوی و کلام اشعری» جنبه‌های عرفانی توحید افعالی را بدون درنظرگرفتن صورخیال بررسی کرده است.

رمزآلودبودن شعر عرفانی، همان‌گونه که به زیبایی آن می‌افزاید، ابهام و سوءتعبیرهای بسیاری نیز به‌همراه دارد. در متون عرفانی، معمولاً تصاویر برگرفته از تجربهٔ حسی افراد است و به‌همین‌دلیل است که هر شاعری تصاویر خاص خود را دارد. ازاین‌روست که متون عرفانی از جنبه‌های متعددی بررسی شده‌اند و همچنان تحلیل مفاهیم عرفانی جاذبه‌های

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]

[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

چشمگیری دارد. مقالهٔ حاضر، با بررسی تصاویر دو اثر برگزیده با موضوع توحید ذاتی، شباهت‌ها و تفاوت‌های نگرش دو عارف سترگ را بررسی کرده است.

۲. مفهوم‌شناسی تصویرگری در *حدیقةالحقیقه* و *مثنوی* مولانا

در بررسی متون عرفانی، کربن نگاهی جدید و خلاقانه دارد. ازآنجاکه فلسفهٔ جدید، بیش از ارتباط با دنیای درونی انسان‌ها، با دنیای بیرونی در ارتباط است، کربن در جایگاه فیلسوفی متعهد در جهان نمادین، در جست‌وجوی راهکاری برای آشتی مجدد جسم و روح است و با رویکردی هرمنوتیکی برپایهٔ حکمت اشراق دیدگاهی کارآمد ابداع کرده است. «خاستگاه هرمنوتیک، به‌صورت لغت‌شناسی، تفسیر و شرح در تأویل تمثیلی آثار هومر ـکه از قرن ششم قبل از میلاد آغاز شده‌ـ در شرح و تفسیر خاخامی بر تورات است» (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۱۵). هرمنوتیک یا علم تأویل چگونگی دریافت معنای پدیده‌ها را بررسی می‌کند.

در بررسی دیدگاه‌های تأویلی دو عارف پیش‌گفته، سنایی عارفی است که شعر را، که پیش از این در خدمت مدح قرار گرفته بود، وسیله‌ای برای تعلیم مبانی اخلاقی، عرفانی و دینی قرار داد. لحن سنایی در *حدیقه* تعلیمی است و با استفاده از آیات، احادیث، عرفان و حکمت، *حدیقةالحقیقه* را به‌شکلی تحریر کرد که مفاهیم تجریدی توحیدی در قالب تصاویر محسوس مطرح شود.

مثنوی نیز مشحون از احادیث، آیات قرآن و تصویرهای زیبا و درخور فهم با لایه‌های پنهان و آشکار است. مولانا در تصویرهایی که می‌سازد از حیوانات و تمثیل‌ها برای تبدیل امور غیرحسی، که درک آنها برای مخاطب بسیار دشوار است، به امور حسی استفاده می‌کند. تشریح امور انتزاعی و غیرحسی باعث شده که زبان *مثنوی* به زبانی تمثیلی و تصویری تبدیل شود. ازاین‌رو، لازم است به مفهوم تصویر در ادبیات اشاره کنیم.

در ادبیات «تصویرگری را نمایش و بیان تجربهٔ حسی به‌وسیلهٔ زبان» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۳) می‌دانند و به‌همین‌دلیل آن را تصویر درونی یا ذهنی می‌نامند.

احسان عباس تصویر را چنین تعریف می‌کند: «هرگونه کاربرد مجازی زبان که شامل همهٔ صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و... می‌شود»

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

(همان، ۴۵). تصویر دامنهٔ معنایی گسترده‌ای دارد. هر امر خیالی را که در ذهن ترسیم می‌شود می‌توان تصویر نامید.

> مرکز اغلب صورت‌های خیال، که حاصل نیروی تخیل شاعر است، تشبیه است.... صورت‌های دیگر خیال از قبیل تمثیل و استعاره و تشخیص و رمز و حتی گاهی کنایه یا صورت‌های دیگر بیان، که می‌توان با توّسع معنی، آنها را نیز در تصویر قرار داد، در حقیقت، از یک تشبیه پنهان یا آشکار مایه گرفته است (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۹۷).

تصاویر می‌توانند تجربه‌های دیداری، شنیداری، حسی یا بویایی را تداعی کنند. برخی تصویرها از پشتوانهٔ فرهنگی و تاریخی قوی‌تری برخوردارند؛ بنابراین؛ از نظر القایی نیز قوی‌ترند؛ مثلاً، آینه در زبان فارسی معادل‌های بسیاری مانند یک‌رنگی و صفا، صداقت و بی‌نقشی و نقش‌پذیری دارد.

در متون تعلیمی، استفاده از تصاویر اثباتی کاربرد فراوانی دارد. «تصویر اثباتی مولود یک ادراک حسی و حاصل اندیشهٔ عقلانی است. عقل می‌کوشد میان مشبه و مشبه‌به در تشبیه و استعاره پیوند صوری و علاقهٔ جزئی ایجاد کند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۸). در *بوستان*، *گلستان* و مثنوی‌های عطار، سنایی و مولانا از این نوع تصاویر بسیار به‌چشم می‌خورد. در این متون، تصویرها ابزاری برای آموزش و آگاهی‌رسانی و توضیح تجربیات هستند. این تصویرها برای اثبات یا توضیح معنا به‌کار می‌روند.

ساختار تصویر عرفانی از تمثیل‌های رمزی و نمادین و متناقض‌نمای خاص مشحون است. رازآلودبودن بسیاری از این تصویرها، که از حیطهٔ عقل و ادراک حسی دور است، وجه تمایزی برای زبان عارفانه قرار گرفته است. سنایی و مولانا تصویرهایی ارائه می‌کنند که راهی برای گشایش رازهای آفرینش باشد و چه‌بسا گره‌های درک و فهم عوام را در مسائل آفرینش می‌گشایند، اما زبان تصویرهای عرفانی نمادین است. این نمادها در اشعار سنایی و مولانا بسیار ملموس‌اند. نمادهایی مانند اقیانوس، رنگ، خورشید و... نمادهای عرفانی متداولی در اشعار این دو بزرگ هستند. جهان‌بینی و بافت معرفتی در نگاه شاعر ساختار تصویر را تعیین می کند. «هر ادیبی دارای خصایص طبیعت خویش است و استعارات و تشبیهات و مجازهایی ویژهٔ خویش دارد که می‌توانیم آنها را تصاویر او بنامیم، تصاویر روح او که از جوهر وجود در جانش نقش بسته است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۱).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

تصاویر *حدیقةالحقیقه* و *مثنوی* گاهی مشترک و گاهی متفاوت‌اند. ابداعاتی که در تصویرهای *مثنوی* مشاهده می‌شود بسیار خاص و شخصی است. مولانا، ضمن برخورداری از تجربیات سنایی، تصویرهای شخصی جدیدی ساخته که در متون عرفانی سرآمدند.

تصویرسازی در شعر در دو محور صورت می‌گیرد: گاه، محور تصویر بیت یا مصراع است و گاه دامنهٔ تصویر افزایش می‌یابد و چندین بیت را دربرمی‌گیرد. اشعار اولیه بیشتر در زمینهٔ تصویرسازی در محور افقی، یعنی مصراع یا بیت، فعال بودند، اما به‌مرور محورهای عمودی نیز به این گسترهٔ تصویری افزوده و تمثیل‌هایی تولید شد که در ادبیات امروز محور عمودی نامیده می‌شود. شاعران پارسی‌گوی دوره‌های اول معمولاً در محور افقی خیال چیره‌دست‌تر بودند و در محور عمودی خیال کمتر تصویرهای تازه و نو ساخته‌اند.

۳. ضرورت معنی و تصویر

عرفا در کشف به مراحلی می‌رسند که تصویرسازی از این تجربه‌ها بسیار مشکل و چه‌بسا ناممکن است. در این مرحله، تلاش برای تصویرسازی و ایجاد فضایی واقعی از تجربهٔ شهود، تسلط فراوانی در عرصهٔ زبان و شناخت می‌طلبد که در توان هر شاعری نمی‌گنجد. پورنامداریان معتقد است که در این مرحله، معنی، زبان و صورت بیان خود را بر شاعر تحمیل می‌کند.

کشف افق‌های تازه در تجربه‌های باطنی و شهودی معمولاً با هیجان شدید عاطفی همراه است و در این هیجان شدید عاطفی است که شاعر مسخر معنی می‌شود و نه معنی مسخر شاعر؛ بنابراین، شاعر قادر به تصمیم‌گیری دربارهٔ شیوهٔ بیان و صورت شعر نیست. معنی، زبان و صورت بیان، خود را بر شاعر تحمیل می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۹۷). درعین‌حال، ساخت تصاویر چندبعدی از مناظر کشف و شهود در قالب گفتار یا نوشتار، توانمندی خاصی می‌طلبد تا تجربیات در دسترس مشتاقان حقیقت قرار بگیرد.

> گفتار پدیده‌ای است خطی، یعنی یک رشته از جمله‌هایی که یکی پس از دیگری ادا می‌شود، اما منظره‌ای که شخص می‌خواهد توصیف کند ممکن است دو یا سه‌بعدی یا به‌هرحال چیز دیگری باشد که خطی نیست. مشکل این است که چگونه باید عناصر چنین منظره‌ای را به‌ترتیب خطی توصیف کنیم (کلارک، ۱۳۸۰: ۱۴۴).

سنایی و مولانا از جمله عارفانی هستند که این ضرورت را دریافته‌اند و قالب‌های بسیار غنی و گویایی برای بیان تصاویر برگزیده‌اند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

بررسی گزیدهٔ تصویرهای توحیدی *حدیقةالحقیقه*

پیش از سنایی نیز تمثیل و اشاره‌های نمادین در متون عرفانی رایج بود، اما سنایی اولین شاعری است که در نمادهای عرفانی به زبان شخصی مبتکرانه دست یافت. او بسیاری از اصطلاحات زمانهٔ خود را در قالبی جدید به‌کار گرفت و نمادهایی با مفاهیم خاص و جدید ایجاد کرد. واژه‌های مرسوم در غزل را برای به‌تصویرکشیدن عشق و تجربیات عرفانی شخصی به‌کار گرفت و به آنها معنایی تازه بخشید و حریم واژه‌های مقدس و نامقدس معمول را در زبان نمادین خود جابه‌جا کرد. میخانه، صومعه، بت، مغ، ساقی و مست را در شعر خود خصوصی ساخت و به آنها معنای جدید بخشید. سنایی، با استفاده از مبانی عرفان نظری در قالب اشعار، توحید را به شیواترین لحن ممکن در زبان خود به تصویر کشید.

به‌منظور بحث درباب تصویرهای توحید ذاتی در *حدیقةالحقیقه* به ابیاتی از آن اشاره می‌کنیم. وجود مهم‌ترین بحث توحید ذاتی است. سنایی درباب وجود ازلی خداوند می‌گوید:

با وجودش ازل پریر آمد پگه آمد ولیک دیر آمد

(سنایی، ۱۳۷۴: ۶۵)

«پریرآمدن» به قدمت در هستی اشاره دارد و حتی ازل با وجود این قدمت دربرابر قدمت خداوند ناچیز است.

> وجود نزد صوفیه یک حقیقت است دارای دو وجه: یکی اطلاق و دیگر جهت تقیید. جهت اطلاق، حق و جهت تقیید، خلق است که ظهور مرتبهٔ اطلاق است و مولانا در اشاره به این اصل می‌گوید که چون ما در مرتبهٔ اطلاق بودیم، یگانه و متحد بودیم: زیرا هنوز کثرت و تعین پدید نیامده بود و منبسط و محیط و نامحدود بودیم (فروزانفر، ۱۳۷۷: ۲۸۴).

ازل و ابد منتهای عدّی و مدّی نامتناهی گذشته و آینده هستند. ذات خداوند پیش از ازل و پس از ابد است؛ یعنی خداوند بر ازل و ابد محیط است. تصویر ازل و پریر برای اثبات وجود ازلی خداوند به‌کار گرفته شده است.

تا از آن نعره‌ها به گوش نوی وحده لا شریک له شنوی
پیش سودای رنگ‌ها نپزی گر کند عیسی تو رنگرزی
هرچه خواهی ز رنگ برداری در یکی خم زنی برون آری
کاین‌همه رنگ‌های پرنیرنگ خم وحدت همه کند یک‌رنگ

(سنایی، ۱۳۷۴: ۱۶۵)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

نماد رنگ و نیرنگ در اشعار سنایی پرتکرار است. نیرنگ پیرنگ اصلی نقاشی است و رنگ نیز نماد تنوع است. تنوع مخلوقات و موجودات نباید انسان را بفریبد. این‌همه تنوع در مخلوقات انسان اهل تفکر را به وحدت وجود رهنمون می‌شود.

**نه فراوان نه اندکی باشد		یکی اندر یکی یکی باشد**

(همان، ۶۴)

یکی‌بودن خداوند از نوع عددی نیست، بلکه منظور یکی است که بعد از او هیچ عددی نیست و در اینجا صفت واحد خداوند مطرح است. در واقع، سنایی از ایجاد یک معادلهٔ ریاضی به واحدیت می‌رسد که خاص خداوند متعال است.

سلب وحدت عددی از صادر نخست نکته‌ای است که در حکمت متعالیه و عرفانی به مبانی نظری محکم‌تری تکیه دارد. حکمت متعالیه برمبنای وحدت تشکیکی وجود، وحدت صادر نخست را (وحدت اطلاقی و سِعی) معرفی می‌کند. وحدت سِعی به‌لحاظ نظری کاملاً متفاوت با وحدت‌های عددی، نوعی و جنسی است... در واقع، در نگاه حکمت متعالیه و عرفان نظری، همهٔ انواع وحدت، مراتب تنزل‌یافته از وحدت سعی‌اند. در واقع، وحدت سعی مصحح دیگر انواع وحدت است. اگرچه به‌هیچ‌روی عین آنها نیست (جوادی آملی، ۱۳۹۴: ۱۶۲).

**قدمینش جلال قهر و خطر		اصبعینش نفاذ حکم و قدر**

(سنایی، ۱۳۷۴: ۶۴)

سنایی در این بیت و ابیات مشابه دیگر اظهار کرده است که وقتی صحبت از پای و دست و چشم و انگشت و... خداوند به‌میان می‌آید، معنای مجازی در نظر است و نظر مجسمه را درباب خصوصیات جسمانی خداوند مردود اعلام می‌کند.

مصراع اول به این حدیث اشاره دارد: «یضع الجبار قدمیه فیها فیقول قط قط قط»، یعنی در روز قیامت که جهنم هل من مزید می‌گوید، خدا پای خود را بر آن می‌گذارد تا آن را خاموش کند. در اینجا جهنم می‌گوید بس است و مصراع دوم به این حدیث اشاره دارد: «قلب‌المؤمن بین اصبعین من اصابع الرحمان یقلب کیف یشاء»، قدمین نشانهٔ صفات جلالی و قهاریت او است و اصبعین (دو انگشت) کنایه از اینکه قدرت اجرای قضا و قدر یا تغییر احوال سالک به‌دست اوست (حسینی، ۱۳۸۸: ۴۸).

**چون برون آمد از تجلی پیک		گفت در گوش او که تبت الیک**

(سنایی، ۱۳۷۴: ۸۱)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]

[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

وقتی حضرت موسی از خداوند درخواست رؤیت کرد و جواب لن‌ترانی شنید، خداوند به حضرت موسی دستور داد که برای دیدن او به کوه بنگرد. پس از نابودشدن کوه، موسی بیهوش شد و جبرئیل به او آموخت که بگوید توبه کردم. تصویر بیان‌کنندهٔ ناتوانی انسان در رؤیت خداوند است که حتی به پیامبر خدا اجازهٔ رؤیت داده نشده است. سنایی نظر افرادی را که معتقدند در روز قیامت خداوند قابل رؤیت است رد کرده و با ساخت تصویری از داستان حضرت موسی به اثبات نظریهٔ خود پرداخته است.

با تو چون رخ در آینه مصقول نز ره اتحاد و روی حلول

(سنایی، ۱۳۷۴: ۸۳)

سنایی با نظریات حلولیان مخالف است و در این بیت می‌گوید بودن خداوند با تو مانند تصویر تو در آینه است؛ یعنی هم با تو هست و هم نیست. در این بیت نیز از نماد آینه برای اثبات وحدت وجود بهره برده است.

هر روز آدمیان به آینه می‌نگرند و گویند خود را در آینه دیدم. رمز وحدت وجود همین‌جاست. چه، این بدیهی است که هیچ‌کس خود را ـبه‌خصوص چهرهٔ خود راـ ندیده است، بلکه تصویر خود را دیده است. لیکن، آن تصویر نسبت به صاحب تصویر یک اضافهٔ اشراقی است و به‌تعبیر روشن‌تر ارتباطش آن‌قدر قوی است که دوتابودن از بین می‌رود و صاحب تصویر می‌گوید خود را دیده‌ام؛ یعنی من همان تصویرم. البته، عکس آن هم ممکن است، مثل اینکه بگوید آن تصویر در آینه منم. اینکه عارف می‌گوید خدا همه‌چیز است، به‌عینه، همین سخن است (بیات، ۱۳۷۴: ۶۹).

حدیث قرب نوافل نیز به وحدت عاشقانه اشاره می‌کند:

لایزال العبد یتقرب الیّ بالنوافل حتی احبّه فاذا احببته کنت سمعه الذی یسمع به و بصره الذی یبصر به و لسانه الذی ینطق به و یده التی یبطش بها و رجله الذی یمشی به: بندهٔ من دائماً در اثر عبادت نوافل به من نزدیک می‌شود تا اینکه به مرحله‌ای می‌رسد که من او را دوست دارم و هرگاه دوستش داشتم، گوشش می‌شوم که با آن می‌شنود، چشمش می‌شوم که با آن می‌بیند، زبانش می‌شوم که با آن سخن می‌گوید، دستش می‌شوم که با آن عمل می‌کند و پایش می‌شوم که با آن راه می‌رود (کلینی، ۱۴۰۵: ۳۵۲).

احول ار هیچ کج شمارستی بر فلک مه که دوست چارستی

(سنایی، ۱۳۷۴: ۸۴)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

احول به‌منزلهٔ انسان ناتوان در شناخت خداوند از نمادهای اختصاصی سنایی است. ناتوانی بشر در شناخت به تصویر احولی مانند شده که به‌دلیل دوبینی دچار لغزش است. مولانا نیز از نماد احول در اشعار خود بهره برده است.

**چون برون تاخت چشمهٔ روشن		حاجتی نایدت به مقرعه‌زن**

(همان، ۹۳)

خداوند به خورشیدی مانند شده است که بدون نیاز به دیگران نورافشانی می‌کند. در گذشته، مقرعه‌زنان ورود پادشاهان را اعلام می‌کردند. خداوند بسان پادشاهی که از مقرعه‌زن بی‌نیاز است نورافشانی و تجلی می‌کند.

**از پی زنگ آینه دل حر		لاست ناخن برای هستی بر**

(همان، ۱۱۰)

منظور از «لا» لااله‌الاالله است. دو شاخهٔ قیچی به کلمهٔ «لا» تشبیه شده و این به‌معنی نفی هر چیزی غیر از خداوند است. در این بیت، از شکل نوشتاری حروف برای زیبایی و تأثیرگذاری تشبیه بهره برده است. به‌عقیدهٔ سنایی، فقط به‌زبان‌آوردن لااله‌الاالله کافی نیست، بلکه لازم است انسان توحیدی از هرچه غیر او است بگذرد و از همهٔ مقامات دنیوی دست بکشد و همه‌چیز را در مقابل او ناچیز و بی‌ارزش بداند. استفاده از شکل حروف برای زیبایی‌آفرینی در *گلشن راز* نیز مشهود است.

**چو قاف قدرتش دم بر قلم زد		هزاران نقش بر لوح عدم زد**

(شبستری، ۱۳۶۱: ۱۱)

قاف قدرت خداوند به‌تنهایی نماد بزرگی از قدرت اوست که نقش‌های متعددی بر لوح عدم می‌زند.

**لا و هو زان سرای روز بهی		بازگشتند جیب و کیسه تهی**

(سنایی، ۱۳۷۴: ۶۱)

«لا» و «هو» اشاره به عباراتی است که در آیات و احادیث به صفات خداوند می‌پردازند. در اینجا «لا» به گریبان و جیب، و «هو» به کیسهٔ خالی و درهم‌پیچیده اشاره دارد. در شناخت خداوند جیب و گریبان هردو بی‌بهره و خالی‌اند و در واقع اسم‌ها و صفات در معرفی ذات حق ناتوان‌اند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

در نظر عرفا، هر حرفی از حروف الفبا ظاهری و باطنی دارد و با درنظرگرفتن شکل ظاهری و ویژگی‌های ریشه‌ای حروف از قبیل جایگاه دینی، مذهبی، قرآنی و عددی حروف را درمی‌یافتند. تا جایی که فرقه‌ای به نام حروفیه ایجاد شد که به‌مدد حروف فارسی مضامین عمیقی تولید کرد.

> یکی از تشبیهات و نمادگرایی‌هایی که برای درک صحیح بسیاری از نوشته‌های صوفیه بی‌نهایت مهم است، سمبولیسم حروف است که به‌معنای تأکیدی است که بر معنای پوشیده و عرفانی هر حرف خاص و به‌طورکلی هنر نوشتن حروف به‌عمل می‌آید. متصوفه احساس می‌کردند که هیچ حرفی نیست که زبانی تسبیح خداوند نگوید. لذا، سعی می‌کردند به‌منظور تفسیر صحیح کلمات الهی به سطوح عمیق‌تری از فهم و درک آنها دست یابند (شیمل، ۱۳۸۷: ۶۳۷-۶۳۸).

ابن‌عربی نیز با توانایی تجسم برخی حروف الفبا قابلیت‌های شهودی خود را به رخ کشید؛ «مثلاً، او هویت الهی را در قالب حرف عربیِ هاء با هاله‌ای از نور در پیرامون آن و بر روی قالیچه‌ای قرمزرنگ مجسم می‌کند. در میان دو بخش هاء، دو حرف هو (هو، او) می‌درخشد و درعین‌حال، هاء پرتوهای خود را بر طبقات چهارگانه می‌افکند» (کربن، ۱۳۹۵: ۳۴۵).

ترک ترکیب رخش توفیق است نفی ترتیب محض تحقیق است

(سنایی، ۱۳۷۴: ۱۲۶)

اگر انسان نقش ظاهری خود را رها کند، اراده و خواستش با ارادهٔ خداوند یکی می‌شود و این همان معنای توفیق است. سنایی معتقد است توحید واقعی یکی‌دانستن خداوند نیست، بلکه این حقیقت را باید در جسم و جان نهادینه کرد. «ترکیب، جسم و صورت مادی و در اینجا تعین و شخصیت ظاهری انسان است» (طغیانی، ۱۳۸۲: ۱۳۶)

آینهٔ دل ز رنگ کفر و نفاق نشود روشن از خلاف و شقاق
صیقل آینه یقین شماست چیست محض صفاء دین شماست

(سنایی، ۱۳۷۴: ۶۸)

در عرفان و تصوف، گناه و غفلت آدمی به زنگار و جرمی تشبیه شده است که بر آینهٔ دل او می‌نشیند و مانع تجلی نور حق و معرفت می‌شود. به‌نظر می‌رسد این تصویر را اول‌بار سنایی به‌کار برده است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

تصویرهای توحیدی *مثنوی*

مولانا نیز متأثر از سنایی و عطار برای تعلیم مفاهیم توحیدی از تصویرسازی در اشعار استفاده کرده و از ترکیب صورت و معنا به بافتی جدید دست یافته است، بافتی که خاص معانی عرفانی و اشعار ادبی اوست.

بشنو از نی چون حکایت می‌کند — از جدایی‌ها شکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند — در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق — تا بگویم شرح داغ اشتیاق
هر کسی کو دور ماند از اصل خویش — باز جوید روزگار وصل خویش
(نیکلسون، ۱۳۹۰: ۷)

دل و جان انسان به نی تشبیه شده و جدایی نی از نیستان تصویر جدایی انسان از بهشت و تنزل وجود به زمین و عالم فانی است. این تصویر مبیّن قوس نزول و هبوط انسان است.

جمله معشوق است و عاشق پرده‌ای — زنده معشوق است و عاشق مرده‌ای
(همان، ۸)

وجود مطلق خداوند همه‌چیز است و جز او وجودی نیست، بلکه همهٔ موجودات مانند پرده‌ای هستند که چون کنار بروند، وجود واقعی حق نمایان می‌شود. این تصویر به وحدت وجود و اصالت ذات باری‌تعالی اشاره دارد.

مرغ بر بالا پران و سایه‌اش — می‌دود بر خاک پران مرغ‌وش
ابلهی صیاد آن سایه شود — می‌دود چندان‌که بی‌مایه شود
بی‌خبر کان عکس آن مرغ هواست — بی‌خبر که اصل آن سایه کجاست
(همان، ۲۴)

تصویر مرغ در حال پرواز و سایهٔ مرغ مجدداً به وجود مطلق خداوند اشاره دارد که موجودات دیگر سایه‌ای از نمود او هستند. تصویر یادشده در محور عمودی شعر ایجاد شده است.

منبسط بودیم و یک‌جوهر همه — بی‌سر و بی‌پا بدیم آن‌سر همه
یک گهر بودیم همچون آفتاب — بی‌گره بودیم و صوفی همچو آب
چون به صورت آمد آن نور سره — شد عدد چون سایه‌های کنگره
کنگره ویران کنید از منجنیق — تا رود فرق از میان این فریق
شرح این را گفتمی من از مری — لیک ترسم تا نلغزد خاطری
(همان، ۳۶)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

تصویر منعکس در ابیات نمایانگر قوس نزول است. ویرانی کنگره‌ها سبب تجلی آفتاب وجود مطلق است و شعاع‌های نور خورشید تصویری برای وحدت وجود است. این تصویر نیز برای تشریح وحدت وجود در قالب محور عمودی شعر ایجاد شده است.

جزوها را روی‌ها سوی کل است بلبلان را عشق‌بازی با گل است
صبغه‌الـله نام آن رنگ لطیف لعنه‌الـله بوی آن رنگ کثیف
آنچه از دریا به دریا می‌رود از همانجا کامد آنجا می‌رود
از سر کُه سیل‌های تیزرو وز تن ما جان عشق‌آمیز رو
(همان، ۳۹)

هدف انسان کامل رسیدن به معشوق الهی و یکی‌شدن با اوست. دست‌یابی به مراحل عالی کمال یعنی قوس صعود را در تصویر دریا و سیل‌های تیزرو که نماد عشاق واقعی است به‌تصویر کشیده است که این تصویر در محور عمودی شعر است.

لاجرم ابصارنا لاتدرکه و هو یدرک بین تو از عیسی و کُه
(همان، ۵۶)

شاعر در بیت بالا مسئلهٔ رؤیت و اختلاف بین مذاهب اسلام را در تصویر داستان حضرت عیسی و کوه بیان کرده است. در حقیقت، داستان مربوط به حضرت موسی است که درخواست رؤیت خداوند را مطرح کرد و خداوند از او خواست که به کوه بنگرد و در همان آن، کوه به تلی از خاک مبدل شد. مولانا چشم‌ها را از دیدن خداوند ناتوان می‌داند، اما این چشم دل است که موفق به رؤیت می‌شود.

دریافت‌های حسی درهرحال جزئی هستند و محدوده‌ای دارند و معرفت و شناختی که انسان داراست، هرچند بخشی از آنها از حواس به وجود آمده‌اند، اما دانش و علم انسان منحصر به حواس نیست. حواس درعین‌حال که ابزار و معبر اطلاعاتی هستند، هرکدامشان به‌نحوی خطا هم می‌کنند؛ مثلاً، چشم ما سراب را آب می‌بیند و مسیر چرخش آتش‌گردان را دایره می‌بیند... منشأبودن حواس، درهرحال، برای اخذ علم قابل تردید نیست. انسان در برخورد با محیط طبیعی و ارتباطات اجتماعی مستقیماً از حواس تأثیر می‌پذیرد. ماده‌گرایی به‌خاطر این است که انسان، قبل از به‌کارگیری عقل، ادراک خود را در انحصار حواس قرار می‌دهد (آموزگار، ۱۳۹۱: ۸۸).

شب گریزد چون‌که نور آید ز دور پس چه داند ظلمت شب حال نور؟
پشه بگریزد ز باد با دها پس چه داند پشه ذوق بادها

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

چون قدیم آید، حدث گردد عبث — پس کجا داند قدیمی را حدث
بر حدث چون زد قدم، دنگش کند — چون که کردش نیست، همرنگش کند
(نیکلسون، ۱۳۹۰: ۷۸۵)

تصویر موجود در شعر بحث حادث و قدیم در توحید را مطرح و اثبات می‌کند که حادث (انسان) توانایی درک قدیم (خداوند) را ندارد.

هر نفس نو می‌شود دنیا و ما — بی‌خبر از نوشدن اندر بقا
عمر همچون جوی نو نو می‌رسد — مستمری می‌نماید در جسد
(همان، ۵۶)

تصویر آب جوی که هر لحظه نو می‌شود، به نظریهٔ تجدد امثال و حرکت جوهری اشاره دارد. برای تنویر مبحث یادشده به‌صورت مختصر به شرح نظریهٔ حرکت جوهری می‌پردازیم:

> یکی از ایده‌های بسیار مهم جدید و ابتکاری ملاصدرا، مسئلهٔ حرکت جوهری است که می‌گوید نه‌تنها روبنای عالم طبیعت در سیلان و حرکت است، بلکه زیربنا و جوهر جهان نیز هر لحظه نو می‌شود و تبدل می‌یابد. به‌دگر بیان، کل جهان عین سیلان و حدوث است، نه آنکه حرکت عارض آن باشد. همین حقیقت را از قرآن گرفته که فرمود «و تری الجبال تحسبها جامده و هی تمر مرالسحاب» (نمل/۸۸) (بیات، ۱۳۹۱: ۳۴).

شایان توجه آنکه در نظر عرفا نیست‌شدن و هست‌شدن لحظه به لحظه در جمیع ممکنات است که آن را تجدد امثال می‌گویند. طبق این باور، جمیع ممکنات با ظهور اسم قهار نیست می‌شوند و با تجلی اسم رحمان هستی می‌یابند.

حق پدید است از میان دیگران — همچو ماه اندر میان اختران
دو سر انگشت بر دو چشم نه — هیچ بینی از جهان انصاف ده
گر نبینی این جهان معدوم نیست — عیب جز زانگشت نفس شوم نیست
تو ز چشم انگشت را بردار هین — وانگهانی هرچه می‌خواهی ببین
(نیکلسون، ۱۳۹۰: ۶۷)

در شناخت حق‌تعالی ایراد از ناتوانی بندگان است که مانند چشمی که زیر انگشت قرار گرفته باشد، قادر به رؤیت ماه آسمان در میان ستارگان نیست. در حقیقت، عارف معتقد است در وحدت وجود، هستی دارای مراتب متعدد نیست، بلکه هرچه هست اختلاف در ظهور و تجلی حق‌تعالی است. به‌همین‌دلیل است که زیبایی خالق در دیدگاه عارف به‌تمامی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

مظاهر و تجلی‌های وجود او سریان می‌یابد و هرچه هست را زیبا می‌بینند. تصویر دست و انگشت بر چشم نهادن نشان از تجاهل انسان است.

لفظ جبرم عشق را بی‌صبر کرد وان که عاشق نیست حبس جبر کرد
این معیت با حق است و جبر نیست این تجلی مه است این ابر نیست
(همان، ۷۰)

در بحث جبر و اختیار مولانا با تمثیل‌های متعددی به تشریح این بحث پرداخته و معتقد است کسی که به عشق خداوند دست نیافته، خود را تحت جبر می‌بیند و متقابلاً کسی که معتقد به وحدت وجود است، خود را از خداوند جدا نمی‌بیند که میان ارادهٔ او و ارادهٔ خویش فرقی بنهد. «بایزید گوید: از بایزیدی بیرون آمدم، چون مار از پوست، پس نگه کردم عاشق و معشوق یکی دیدم که در عالم توحید همه یکی توان بود و گفت از خدا به خدای رفتم تا ندا کردند. از من در من که ای تو من، یعنی به مقام فناء فی الـله رسیدم» (عطار، ۱۳۴۶: ۱۸۹).

چون شکر گردی ز تأثیر وفا پس شکر کی از شکر باشد جدا
عاشق از خود چون غذا یابد رحیق عقل آنجا گم شود گم ای رفیق
(نیکلسون، ۱۳۹۰: ۹۲)

این بیت نیز به وحدت وجود با مضمون بالا اشاره دارد. نیکلسون درباب وحدت وجود می‌گوید: «کلیهٔ حوادث طبیعی و عوارض، صورت‌های متعینی از وجود واقعی است و چون پرده از تعین آنها برگرفته شود، همه با هم می‌آمیزند و یکتا می‌شوند و به هستی واقعی می‌پیوندند. به‌این‌دلیل، خداوند ذات خویش را در وحدت جان‌های عشاق مکشوف می‌سازد» (نیکلسون، ۱۳۶۶: ۱۰۸ـ۱۰۹).

کف همی‌بینی روانه هر طرف کف بی‌دریا ندارد منصرف
کف به حس بینی و دریا از دلیل فکر پنهان، آشکارا قال و قیل
(نیکلسون، ۱۳۹۰: ۷۷۲)

دریا یکی از نمادهای پرتکرار مولاناست. آنجا که قطره و سیل و جوی در دریا فنا می‌شوند، اتحاد ارواح و فنا را به نمایش می‌گذارد و در تمثیل قطره و سیل و جوی که به‌سوی کل بازمی‌گردند، نظریهٔ وحدت وجود و رجعت را معنی می‌کند.

«او (مولانا) برای روشن‌کردن معنای وحدت، بیش از هر خیال دیگری از تصویر اقیانوس سود می‌برد» (شیمل، ۱۳۶۷: ۱۱۶).

چند بینی گردش دولاب را سر برون کن هم ببین تیزآب را

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

تو همی‌گویی که می‌بینم ولیک / دید آن را بس علامت‌هاست نیک
گردش کف را چو دیدی مختصر / حیرتت باید به دریا درنگر
آنکه کف را دید سرگویان بود / وان که دریا دید او حیران بود
آنکه کف را دید نیت‌ها کند / وانکه دریا دید دل دریا کند

(نیکلسون، ۱۳۹۰: ۸۵۸)

مولانا همواره در تعالیم خود به تفکر و تعقل در عالم خلقت توصیه کرده و با به‌کارگیری نمادهایی مانند دریا و اقیانوس بر یگانگی و وحدت خداوند تأکید کرده است. او با تولید تصاویر ملموس و تأویل‌های عمیق برای درک مفاهیم پیچیده بسترسازی می‌کند.

ازآنجاکه مولانا در تصویرسازی در محور عمودی از تبحر خاصی برخوردار است، به‌اختصار به نمونه‌هایی از تصاویر او اشاره می‌شود.

مولانا در داستان «مهمان یوسف» اظهار می‌کند که مهمان یوسف برایش آینه‌ای به ارمغان آورد و گفت هیچ‌چیز دیگری لایق تو نبود، مگر این آینه، تا روی خود را در آن بنگری و مرا یاد کنی. این روایت ازسویی مبین این امر است که جملهٔ مخلوقات خداوند آینهٔ ظهور و تجلی او هستند و دانایان از تدبر در مخلوقات به خالق توانا رهنمون می‌شوند. ازسویی، نمایانگر این است که کلیهٔ مخلوقات تجلی ذات خداوند هستند و تدبر در جهان خلقت، در واقع، سبب دست‌یابی به وجود خالق توانمند و قادری است که صفاتش در جهان تجلی یافته و علم و قدرت و جمال و کمال و صفات دیگر او در مخلوقات قابل رؤیت است.

از دیدگاه کربن تأویل راهکار تفهیم اینگونه مبانی خلقت و وجود است. «تأویل به‌معنای تنزل به مرتبهٔ نازل‌تر نیست. تأویل به‌معنای اعاده و ارتقاء به مرتبهٔ بالاتر است. در تأویل، آدمی باید صورت‌های محسوس را به صورت‌های مخیل بازگرداند و سپس به معانی‌ای حتی بالاتر از این ارتقاء پیدا کند» (کربن، ۱۳۹۵: ۳۵۲).

نمادها و تأویل‌های مولانا به‌ویژه نمادهای اختصاصی او در بحث توحید در سطحی متعالی بنا شده‌اند و در اینجا به‌سبب محدودیت بحث به اشعار فوق اکتفا شده است.

نتیجه‌گیری

حدیقةالحقیقة سنایی و *مثنوی* مولانا، به‌دلیل جاذبه‌های عمیق ادبی، عرفانی و کلامی، در میان متون تعلیمی بسیار مورد توجه بوده‌اند. نمادپردازی در شعر عرفانی با سنایی به رسمیت شناخته شد. مولانا نیز، ضمن بهره‌گیری از نمادهای سنایی، به ایجاد نمادهای

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

ابتکاری و عمیق دست زد. هردو عارف براساس دیدگاه هرمنوتیک کربنی نه‌تنها از دیدگاه استنتاجی و فلسفی بلکه از نگاهی عارفانه، که گویای مسائل غامض مابعدالطبیعه است، به شرح مباحث توحیدی پرداخته‌اند؛ چراکه دست‌یابی این دو عارف به مفاهیم توحید ذاتی، شأنی تجلی‌گونه دارد و به‌همین‌دلیل است که این مفاهیم نیازمند تأویل‌اند. اگرچه هردو اثر از افسانه‌ها، روایات تاریخی، تمثیلات و نمادهای عرفانی در آموزش مضامین توحیدی بهره برده‌اند، در اشعار مولانا تصاویر مجازی نیز گاه و بیگاه یافت می‌شوند، تصویرهایی که واقعیت خارجی ندارند، اما اجزای تصویر، امور حسی و واقعی‌اند و فقط در عالم ذهن و خیال قابل دست‌یابی هستند. مولانا، در قالب داستان و مثل، مفاهیم انتزاعی‌ای را که در سطح درک همگان نیست به زیبایی بیان کرده است. او اندیشهٔ اتحاد و رجعت جزء به کل را با تصویر دریا و خوشه‌های تصویر پیوند داده و با وجود تمثیل‌های روشن هر دم به ناتوانی تشبیه و تمثیل در بحث توحید اقرار می‌کند؛ بنابراین، تصاویر انتزاعی در اشعار مولانا نمود روشن‌تری پیدا می‌کنند. هردو عارف از شکل نوشتاری حروف و صنعت تشبیه به حروف بهره برده‌اند و در قالب رموز حروف و اعداد به تشریح مسائل عمیق توحیدی پرداخته و از نمادپردازی حروف بهره‌مند شده‌اند.

همچنین، تصاویر در *حدیقةالحقیقه* بیشتر در محور افقی ایجاد شده‌اند و در *مثنوی* تصاویر توحیدی بیشتر در محور عمودی به‌چشم می‌آیند. شاید استفادهٔ مولانا از تصاویر در محور عمودی به دورهٔ زمانی سرایش اثر مربوط باشد؛ چراکه در دورهٔ سرایش *حدیقه*، که آغاز پیدایش تصویر عرفانی بوده است، تصویرها ابتدایی بوده و در محور عمودی چندان رایج نبوده‌اند. همچنین، بهره‌مندی مولانا از تصاویر چندبعدی و انتزاعی برای تفهیم مضامین، نمایانگر ذوق و توانایی او در آفرینش تصویرهاست.

نمادهایی مانند دریا، آینه، احول، و پیل در شهر کوران برای تشریح مسائل توحیدی در هردو اثر مشترک است. لحن سنایی در *حدیقه* بسیار خشک‌تر است و تصویرهای او بیشتر نصیحت‌گونه است، اما مولانا در *مثنوی*، با تنوع تصویرهای تعلیمی و لحنی جذاب‌تر، همان مفاهیم را موشکافی کرده است. کلام مولانا گرم‌تر و سبک‌تر از بیان سنایی است.

مولانا از زبان نمادین عرفانی عطار و سنایی بهره برده، اما سنت‌های جدیدی در شعر عرفانی ایجاد کرده است که در تاریخ شعر عرفانی بی‌سابقه است. تصویرهایی مانند آفتاب، شاه

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

و دریا در آثار مولانا به نمادهای کلی تبدیل می‌شوند که مفهوم حضرت حق و کل مطلق را تداعی می‌کنند. مولانا به باطن و عمق تصاویر وارد می‌شود و به‌دنبال کشف جوهر عناصر است. او از تکرار یک واژه تصویر جدیدی می‌سازد که بسیار عمیق است. وقتی از آب آب یا اصل اصل یا باغ باغ سخن می‌گوید، خواننده را دعوت می‌کند که از سطح به عمق ماده و جوهر ماده سیر کند و نادیدنی‌ها را در باطن جهان ببیند. جست‌وجوی حقیقت از سیر آفاق و انفس و پیوند حکمت نبوی و مابعدالطبیعه، از خصوصیات هرمنوتیکی هردو اثر است. اگرچه مولانا از سنایی به‌منزلهٔ استاد و مراد خود یاد می‌کند، ابتکارات او در خلق تصویرهای خاص عرفانی نمایان‌کنندهٔ خلاقیت و توانمندی این عارف در تعلیم مسائل توحیدی است.

پی‌نوشت

1. Mega Divina
2. Mega
3. Imago

منابع

آموزگار، محمدحسن (۱۳۹۱) *فلسفهٔ آموزش و پرورش*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

استعلامی، محمد (۱۳۶۹) *بررسی و تصحیح متن و توضیحات مثنوی*. تهران: زوار.

بیات، محمدحسین (۱۳۷۴) *مبانی عرفان و تصوف*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

بیات، محمدحسین (۱۳۹۱) *اصول عقاید*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

پورحسن، قاسم (۱۳۸۹) «هگل و مشکل معناداری زبان دین». *حکمت و فلسفه*. سال ششم. شمارهٔ ۱: ۸۱-۱۰۸.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) *سفر در مه*. تهران: نگاه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱) *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ هشتم. تهران: علمی‌فرهنگی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۲) *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سخن.

جوادی آملی، عبدالـله (۱۳۹۴) *تحریر ایقاظ النائمین*. جلد اول. قم: اسراء.

حسینی، مریم (۱۳۸۸) *شرح حدیقةالحقیقه سنایی*. تهران: دانشگاه الزهراء.

دشتی، مهدی (۱۳۸۴) *توحید در ادب فارسی*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

رحمتی، انشاءالـله (۱۳۹۶) «هرمنوتیک (تأویل) به‌عنوان پیوندگاه معنوی هویت ایرانی بر طبق دیدگاه هانری کربن». *عرفان اسلامی*. سال چهارم. شمارهٔ ۵۳: ۱۲۳-۱۴۴.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]
[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]

سلطانی، منظر (۱۳۸۷) «نقد و تحلیل تطبیقی دیدگاه‌های سنایی دربارهٔ آیات قرآنی». *پژوهش‌های ادبی*. دورهٔ ششم. شمارهٔ ۲۲: ۵۵-۸۰.

سنایی، مجدودبن‌آدم (۱۳۷۴) *حدیقةالحقیقه و طریقةالشریعه*. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. چاپ هشتم. تهران: دانشگاه تهران.

شبستری، شیخ محمود (۱۳۶۱) *گلشن راز*. تهران: طهوری.

شجاری، مرتضی (۱۳۸۷) «توحید افعالی در عرفان مولوی و کلام اشعری». *اندیشهٔ نوین دینی*. سال چهارم. شمارهٔ ۱۵: ۶۷-۹۴.

شریفی مال‌امیری، فریبا، مریم بلوری، و شهرزاد نیازی (۱۳۹۹) «جایگاه صورخیال در آموزه‌های اخلاقی معارف بهاءولد». *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی دانشگاه آزاد دهاقان*. دورهٔ دوازدهم. شمارهٔ ۴۶: ۵۲-۸۰.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲) *صورخیال در شعر فارسی*. چاپ پنجم. تهران: آگاه.

شیمل، آنه‌ماری (۱۳۶۷) *شکوه شمس*. ترجمهٔ حسن لاهوتی. تهران: علمی‌فرهنگی.

شیمل، آنه‌ماری (۱۳۸۷) *ابعاد عرفانی اسلام*. ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

طغیانی، اسحاق (۱۳۸۲) *شرح مشکلات حدیقهٔ سنایی*. چاپ چهارم. اصفهان: دانشگاه اصفهان.

عطار، فریدالدین (۱۳۴۶) *تذکرةالاولیاء*. تصحیح محمد استعلامی. تهران: زوار.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵) *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۷) *شرح مثنوی شریف*. تهران: زوار.

کاکایی، قاسم (۱۳۸۱) *وحدت وجود به روایت ابن‌عربی و مایستر اکهارت*. تهران: هرمس.

کربن، هانری (۱۳۹۵) *تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی*. ترجمهٔ انشاءالـله رحمتی. تهران: جامی.

کلارک، هربرت‌اچ (۱۳۸۰) *روان‌شناسی اجتماعی کاربرد زبان و سخنگویان زبان*. ترجمهٔ جواد طهوریان. تهران: آستان قدس رضوی.

کلینی، محمدبن‌یعقوب (۱۴۰۵) *اصول کافی*. ترجمه و شرح جواد مصطفوی. تهران: دفتر نشر و فرهنگ اهل بیت علیهم‌السلام.

نیکلسون، آلن (۱۳۶۶) *مقدمهٔ رومی و تفسیر مثنوی معنوی*. ترجمه و تحقیق آوانس آوانسیان. تهران: نی.

نیکلسون، آلن (۱۳۹۰) *مثنوی معنوی*. با مقدمه و تعلیقات احمد خاتمی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

واینسهایمر، جوئل (۱۳۸۱) *هرمنوتیک فلسفی و نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: ققنوس.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1400.29.90.6.1]

[DOI: 10.52547/jpll.29.90.75]